المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالى
جامعة أم القرى
مكة المكرمة

٩٠٠٠٠٢٧

بحوث
المؤتمر الثاني للأدباء السعوديين

المنعقد في مكة المكرمة في المدة
٥ - ٧ شعبان ١٤١٩ هـ

الجزء الثالث

١٤٢٠ هـ / ٢٠٠٠ م

٩٠٠٠٠٢٧-٦

الرواية بين حكي الكتابة وكتابة الحكي في نماذج من الرواية في المملكة العربية السعودية

د . عالي سرحان القرشي
كلية المعلمين ـ الطائف

الفن الروائي في العصر الحديث قرين الكتابة ، إذ أظهره ذلك في قالب جديد مازه من فعل الراوي الذي يعتمد على المشافهة في نقل حكاياته ومروياته إلى الآخرين .

كانت الحكاية قديماً مجالاً يهيئه الإنسان المبدع لإقامة روابط وعلائق بين كائنات حكايته ، التي تنقله من حالة الاستسلام والعجز إلى حالة القدرة على الترقب ، والتوقع ، وإقامة الصراع ، واستشفاف ما في دواخل النفوس ، والتسامي به عن عالم الضرورة إلى عالم الطموح والأشواق ... وكان الإنسان يعي أن ذلك الأمر حكاية لها حدود المقدرة الإنسانية ، وذلك لم يكن يأنف من أن يصدر ذلك بكلمة « يحكي » ، التي تجردها عن ذات الحاكي ، أو إلحاقها بـ « في قيم الزمان » لتضفي عليها إلحاقاً بعصر ووقت آخر ... إضافة إلى ما يضفي على شخصيات الحكاية من صفات خارقة ... ليكون الأمر مهيأ بعد ذلك لتكلم ما لا يتكلم ، وتجاوز الأبعاد الزمانية والمكانية ، وحدود القدرة البشرية ، وكان ذلك الصنيع يستهدف أن يكون حكاية تروى ، حتى وإن اتخذ التدوين توثيقاً وتسجيلاً لها .

أما في العصر الحديث فقد آل هذا الفن إلى صنعة تنتجها الكتابة ، مع ما تنتج من قوالب أخر ، فيعبر كثيراً عن الراوي والقاص بـ « الكاتب » وكأن الراوي والقاص حين يحكي حكايته لا يفعل ذلك لغاية الحكي فقط ، بل يتجاوز ذلك إلى الامتداد في أفق الكتابة والخروج من دائرة التوثيق والتسجيل إلى فضاء الفعل الذي يتوالد من حركة الكتابة ، يقول إبراهيم الناصر على لسان أحد أبطاله « أحياناً أعالج القصة ، وأحياناً أخرى تستقر في مشاعري رؤى اجتماعية ، فَأُصُبُّ عليها جَامَ غضبي ، بينما يشحنني بحث فلسفي بأفكار معقدة ، فأحاول أن أنسج على منواله رأياً ، وإن كان غائب المعالم ، بَيْدَ أنه يسجل على كل حال الإرهاص الفكري الذي أعانيه ، إنها محاولات مبتورة لا أكثر ... »⁽¹⁾ .

إننا هنا أمام التوليد الجديد بالفعل الكتابي ، أمام حديث الكاتب عن كتابة تفعل ، وليس وسيطاً فقط ، ولذلك يكون ما يريد أن يبرزه غائم المعالم لتجلية الكتابة فيما بعد .

ويؤكد نجيب محفوظ هذا الأمر بحماس أشد حين يؤكد على تجدد الكتابة وعنائها ، في قوله : « ... ولذلك فإن كُلَّ كتابة جديدةٌ، وكُلَّ كتابة عناءٌ، ولو كانت الكتابة وسيلة منفصلة عن موضوعها ـ وهناك من ينجحون في هذا ـ لكانت في ذاتها شيئاً لا يعتد به ، ولأصبح المهم هو الموضوع فحسب ، وعلى هذا النحو إذا وجد الموضوع فمن الممكن كتابته في أسبوع أو أسبوعين ، ما دامت الكتابة خارجة عن الموضوع . وما دام دَوْرُهَا يتحد في تأديته وحسب ، ولكن لأن اللغة عندي جزء لا يتجزأ من الموضوع فإني عندما أكتب أشعر وكأني أكتب لأول مرة »(٢) .

وسنشير الآن إلى أمرين في حديث محفوظ :

* أن من الكتاب من تكون الكتابة لديه منفصلة عن موضوعها ، ولذلك تكون الكتابة وسيلة تسجيل فقط .

* الاقتران بين فعلي الذات الكاتبة : الكتابة ، اللغة حين يترك للكتابة واللغة ممارسة فعلها الحيوي في أثناء الكتابة .

ويتوالد عن هذا التكون الجديد الذي تفعله الكتابة ، حين تنشيء الرواية الجِدَّة في الشخصيات التي تضيفها على الذات الكاتبة ، والدهشة لِتَكَوُّنِ هذه الأَحداث والشخصيات ، مما جعل يحيى حقي يقول عن شخصيات « صح النوم » « ... ولكن عندما ظهرت هذه الشخصيات على الورق دَهِشْتُ دهشة شديدة جداً وأحسست بهم إحساساً قوياً ، وكأني أراهم رأيَ العين ، وكأنهم يعرفونني ، وكأني أعرفهم منذ زمن ، وهذا شيء غريب ، لأني أتوقع رؤية أمثالهم في الشارع »(٣) ، ذلك لأن الشخصيات والأحداث أصبحت تحت تصرف سلطة

جديدة هي سلطة الكتابة ، سلطة الكاتب وهو ينشيء كتابته ، حين لم يرد أن يترك تلك الكتابة رهنا لنقل الحكاية التي تم تسجيلها ذهنيا قبل بدء الكتابة .

وهذا ما يحكيه لنا أيضا نجيب محفوظ حين يقول « ... ولكنى عندما أبدأ الكتابة أبدأ بتخطيط هذا عن إعداد تخطيط للرواية قبل الشروع فيها ، ولكن أحياناً ـ على النقيض من ذلك ـ أبدأ كتابة بعض الروايات من الصفر ، بمعنى أني عندما أبدأ الكتابة لا يكون في ذهني أكثر من الرغبة في الكتابة ، فلا موضوع ولا مضمون ، ولا حدث ولا شخصية . وفي هذه الحالة فإن الكلمة الأولي ستؤدى إلى الثانية ... »(٤) .

ويشير كلام نجيب محفوظ هذا إلى نوعين من الروايات ، روايات تحكي ما خطط له ، وروايات تتوالد شخصياتها وأحداثها لحظة الكتابة ، وتكون التجربة فيها كما يقول نجيب « اكتشاف يؤدي إلى اكتشاف يؤدي إلى آخر حتى تنتهي الرواية ، وقد تنتهي إلى شيء ترتاح إليه النفس وقد تمزق »(٥) .

ويحكي لنا كاتب آخر له تجاربه الروائية شأنه مع تنامي الحديث ومفاجآته وما يحدث في رحلة الكتابة من اختراقات ، ويجعل ذلك لمعرفة الكتابة التي تستثير معرفة الكاتب التي لا يعرف أنه يعرفها قبل ذلك(٦) .

وإذا كنا أمام رواية تحكى ، ورواية تكتب ، فإننا سنقف أمام قارئين مختلفين ، ففي النوع الأول سنقف أمام النوع الذي يسميه بارت بـ « روايات القراءة Lisible » أي النص المكتوب للقراءة السهلة التي لا تتطلب قراءته جهداً كبيراً من المتلقي ، وذلك لأن من السهل عليه أن يتنبأ باكتمال الأحداث ، وفي النوع الثاني سنقف أمام « روايات الكتابة Scriptible » أي الرواية التي تجبر القارىء على المشاركة في خلق أحداثها ، ومعانيها ، التي تصبح قراءتها نوعاً من الكتابة الفريدة الشائعة(٧) .

* * *

وإذا كان الدكتور محمد صالح الشنطي يقول عن الرواية في المملكة ، بحسب ما كان يراه في الأعمال التي اطلع عليها فترة تأليفه لكتابه : « ... وهي في مجملها ذات بنية بسيطة في معمارها الفني ، لا تلزم الباحث أو الناقد بالتنقيب عن أدوات متميزة للتحليل ، ذلك أنها مازالت غضة الإهاب تقتضي منا التسامح إزاء بعض القيود والقوانين ... »(٨) فإن الحركة الروائية المحلية تسارعت بعد ذلك ، بعدد من الأعمال ، وبألوان مختلفة من التقنيات ، ودخلت بها مغامرات كتابية ، استوقفت عدداً من الباحثين ومنهم الشنطي نفسه(٩) . وسنحاول في هذا المبحث متابعة الرواية في نوعها الذي ينمو بالرواية من خلال فعل الكتابة ، وفي النوع الآخر الذي يجعل السيطرة للحكي ، وللكتابة التدوين والتسجيل .

ففي النوع الأول نجد أمامنا ثلاثة ألوان :

اللون الأول : رواية تدع للكتابة ممارسة قدرتها الإنشائية والبيانية في تكوين المتن الروائي بخيط النسيج الذي اختاره الكاتب لنصه .

اللون الثاني : رواية تدع الكتابة تتحدث عن نفسها وفعلها ، وهي تقود الحدث الروائي وشخصيات الرواية .

اللون الثالث : الكتابة تنشيء عالماً يحكي رحلة المؤلف عبر وجوده الواقعي ورحلته الفكرية ، عبر تشكله بالتاريخ والثقافة ليظهر منها تشكيل المؤلف عبر نسيج الفعل الروائي .

ونموذج اللون الأول : رواية عبده خال « الموت يمر من هنا »(١٠) ويمكن أن نتبين ذلك فيما يلي :

الموت يكتب الرواية :

ليس هذا الأمر لغة شاعرية ، بل هو أمر يمكن أن نتدبره من نسيج هذه الرواية، حيث يظهر في أحداث الرواية ، ويصدقه العنوان . لقد كان الموت، هو

القطب الذي اتجه إليه الكاتب بأحداث الرواية ، وكان الموت هو الناسج لأحداثها، والغائص في لغتها ، تجده خلف الصور ، وفي الحكايات التي تتوالد ، وفي المقاومة لجبروت القهر والتسلط ، جاء العنوان مبيناً استجلاء الحوادث ، ومركزاً لها في حركتها ، في هذه الجملة الاسمية : « الموت يمر من هنا » حيث هي الواجهة الأولى لقراءة الرواية ، وهو المسيطر على حركة أحداثها ، فلقد سيطر عليها في اتجاه القراءة ، كما سيطر عليها في اتجاه الكتابة قبل ذلك .

وقد استقرأ الدكتور الشنطي هذا العنوان ، وما به من دلالات ، ووقف أمام دلالة الفعل المضارع « يمر » وقفة تحول دون تحريك ذلك الفعل الذي حرك الفاعل ، وجعله يكتب الرواية ، فهو يقول « وفعل المرور الذي يشكل مع الظرف المكان الكتلة الثابتة من كتلتي العنوان ، تحصيل حاصل ، فطاقة الفاعلية جزء لا يتجزأ من الموت ، والمرور مجرد تأكيد للوجود »(١١) .... إن فعل المرور هذا ، هو الذي يرسم حركة الرواية ، هو الذي يُغَيِّبُ حركة الأشخاص ، ويبقى الموت السائد الفاعل في القرية ، هو الذي تنتهي إليه المقاومة ، ومن حكاياته ينبت الأبطال ، فالمرور هو الذي يجعل للموت حركة على المكان وقاطنيه ، فهو في حركة مسير ، متربص بهم ، قادم لهم مع كل تحول ، وكل بارقة أمل ، فهو في المطر والسيل ، كما هو في القحط والجدب ، في الإقدام على مواجهة السوادي وفي الخوف منه ، وفي الانزواء في الحقول والعشش ... وهم في حال توقع له جعل حياتهم تتقلب بين القلق وحشرجة الموت ... فمرور الموت هو فضاء الرواية الذي تتحرك فيه أفعال القرية ، ويقف أمامها ... و « هنا » تجعله متجسداً في هذا المكان الذي تشكل فيه أفعال الرواية ... واتساقاً مع هذه الكتابة التي يشدها الموت إليه ، أحاط الكاتب روايته بسياج من الحدود المكانية تتمثل في تلك البقعة التي تمتد إليها قبضة السوادي ، وتمنعها من الاتصال بغيرها ، حيث جعل أحداث الرواية في ذلك الحيز المكاني الذي وصفه ووصف الطريق إليه في مفتتح

الرواية (سنستشهد به لاحقاً) . فلم تخرج أحداث الرواية عنه إلا مع زيلعي ، وابنه شبرين ، حيث مات الأب في الطريق ، وخرج الابن إلى عالم آخر في المدينة ، ما لبث أن عاد منها إلى القرية .

ولذا كانت أفعال الرواية ، وما فيها من قراءة لأفعال القرية وشخصياتها نابتة من هذا المكان الذي يمثل الوقوف عليه الدخول إلى القبر الجماعي لأهل هذه القرية ، فكانت الأفعال مشدودة إلى الموت ، حيث ينغلق الفعل بسبب من انغلاق المكان ، وتمور النفوس ضد الجوع والجهل والموت ، فلا تجد ميداناً لذلك الإحساس إلا في اجترار الحكايات والبكاء على من تجاوز التخوم إلى الموت ، ولذلك تكون الحركة دائرية تمثل مغامرة في الانطلاق نحو التجاور لا تلبث أن ترتد على أعقابها ، ليكون تتبع حركة أخرى ... ثم أخرى ... وهكذا ... لينشأ من ذلك فعل عبارة عن تجربة وممارسة ، وحديث عن فعل أصبح تاريخاً وحكاية .

* الحكاية تنسج الحكاية :

لقد أذعنت هذه الرواية لفعل الكتابة الذي يتنامى في دوائر حول الدائرة المركزية ، إن في فصول الرواية ، أو في حكاية كل أسرة ، أو في التناوب بين الأسطوري والواقعي ... حيث كانت كل حكاية هي كتابة في فضاء أوسع للحكاية الأولى ، وسنوضح ذلك على النحو التالي :

* الدائرية في فصول الرواية :

يحدد الفصل الأول مكان القرية ، من خلال الطريق الذي يصل إليها ، ليضعها في فضاء يحيط به الإغلاق ، ويواجه الموت في دائرة السكون والعزلة ، يقول الكاتب في مفتتح الفصل الأول :

« الطريق إلى القرية السوداء » يحتاج إلى مغامرة وشجاعة متناهية ، فهي تقع في ركن منزو من أرض غبراء انتشرت بها الفاقة ، والأمراض الفتاكة ، وفيها

أحراش لا يمكن تخطيها إلا لمن وضع عمره على راحة يده ، وأقدم على الموت مختاراً ، فهي قرية ـ كما يقول كبار السن ـ اختارها السيد صالح لتحميه من أعدائه دون سائر القرى ، وآخرون يؤكدون أنها كانت أرضاً بلقاء غبراء ، وحين سكنها قيض الله لها من الماء والشجر ما جعلها عسيرة المنال ، سهلة المسكن ، وقد ظل الوادي يخترق جنباتها غدقاً وفيراً ، حتى إذا تفاقم القحط غدا المجرى ضامراً يتلوى تاركاً للريح أن تَجْتَرّ ترابه ، وتلقيه بين الحقول باستسلام ..»(١٢) .

فكان هذا المفتتح لهذا الموقع فاتحاً الفضاء أمام حكايات الموت ، في الطريق إلى القلعة ، وفي سبب اختيارها سكناً ، وفي تجاذب الحياة والموت على مجرى الوادي ، الذي تنمو على ضفتيه حكايات الموت لاحقاً ... ثم يمضي الكاتب واصفاً أهل القرية بالثبات والعزلة .. ثم يشير إلى خروج « شبرين » قائلاً : « وقد مكثنا نجتر هذه الوصية دهراً طويلاً حتى إذا ظهر « شبرين » من غربته بدأ هاجس الرحيل يقتات الخواطر التي يئست من فيء السوادي .. » ثم يقودنا الحديث إلى الكتابة عن إحدى دفرات الوادي ، وحكاية « شاهين شل بنتنا » وقصة الاجتماع لتلقي الهبات ، وموقف أم « موتان » في هذا التجمع ...

ثم تتالت فصول الرواية موسعة لهذا الإجمال ، حيث كان خط كل دائرة حول فضاء ما قبلها فتجد تفاصيل غربة « شبرين » وتجد اتساعاً للأقوال عن القرية، ورسماً لاستقبال القرية لأحد دفرات الوادي ، وعلاقة السوادي بالهبات ، وعلاقة القرية بالنمالية ...

الدائرية في حكاية كل أسرة :

اتجهت الرواية بسبب من استجابتها لنسيج الموت حول ذلك المكان ، وحول قاطنيه .. إلى استنبات الموت في حكاية كل أسرة ، إذ كانت كل أسرة تواجه تلك الفجائع ، وتجعل من تلك الحكايات تاريخاً يروى في المقاومة إن سنحت ، وفي الاستسلام إن أذعنت للأقدار؛ لينتهي كل ذلك في دائرة الموت . ومثل ذلك

نجده في الانتقال من مواجهة أم موتان للمطر ، إلى الحديث عن لقائها بزوجها ، ومجيئه إلى القرية ، والانتقال من درويش إلى البحث عن أمه وأبيه ، وربط ذلك بالسوادى ، وقصة فتاة بني غالب التي كانت رهناً وراهناً للسوادي ، والانتقال إلى حكايات عن أبيها مع المنجمين ، ومثل ذلك في زيلعي ، وعبدالله الشاقي .

الدائرية في التناوب بين الأسطوري والواقعي :

كان الفضاء الأسطوري دائرة أخرى ، تفتح فضاء للواقع ، لكن الموت وكبح جماح الفعل جعل ذلك الفضاء مؤسساً لجدار الإغلاق أمام أهل القرية ، حتى لو خيل لهم التعلق ببعض النبوءات ، إذ كانت كتابة الفعل المنتهي بالاستسلام للموت ، هي المهيمن على هذا الفضاء الذي تلجأ إليه النفوس ارتقاء على الواقع وضيقه واستئناساً بالتنبؤات ، كما في أولئك الذين يذهبون إلى المنجمين ، فتبنت الحكاية على سرد حال الشخصية بين ذلك التنبؤ وبين التخلص منه أحياناً ، ومواجهة الواقع كما هو الحال في قصة الفتاة الغالبية وقصة أبيها ، وأحياناً يكون ذلك بالسعي في الوصول إلى تلك النبوءة ، على نحو ما يتراءى في حكايات نوار ونبوءتها حول درويش .

وقد أدى إغلاق الفضاء الأسطوري إلى فتح دائرة في حياة الواقع لمواجهة الزعم الأسطوري بالفعل أحياناً ، كما هو الحال في قصة غربة « شبرين » أو مواجهة تلك المعرفة الخرافية بالمعرفة اليقينية ، وذلك بالاستسلام للدين الحنيف ، وإخلاص التوحيد ، كما هو الحال في درويش حين يرميهم بالكفر ، ويعزم على هدم القبة ، وكما هو الحال في تسبيح أم « موتان » ليلة المطر .

وأدى استنبات الكتابة من الكتابة أن نقف على سر اختيار الجنون لدرويش في حديث لدرويش عن نفسه أمام عبدالله الشاقي .. تقول الرواية : « وعندما صرخت (أي عبدالله) :

أشرعوا أجسادكم للموت .

تلاقفتك الحجارة ، فخبأتك بجنوني ، لم لا تكون مجنوناً - يا عبدالله - ولتقل ما تشاء ، اعلم أن ألسنتهم ستمطرك بالرحمة .

- مسكين غادره عقله فهوى .

هل تعلم أن الجنون بوابة عريضة من خلالها تكتشف عالماً غارقاً في البؤس... عندها ترى هؤلاء الناس يتحركون كالدود الجائع الذي يقبل على الجيفة ويمضغها بنهم ، ويظل يلوكها حتى يصاب بالتسمم فيموت بجوار مأدبته النتنة ... هذا ما علمني إياه الجنون »(١٣) .

فكان الجنون فضاء يخرج من الموت ، إذ يتحدث بما يعجزون عن الإفصاح عنه ، فيخرج عن أسوار الكلام ، وينبته في فضاء آخر يختلف عن فضاء الناس ، ولكنه يتداخل معهم بالفعل والتعليق والسخرية .

شاعرية اللغة :

لقد أحدثت الاستجابة لحركة الكتابة أمراً ظاهراً في الرواية ، وهو اللغة الشاعرة ، التي تنشىء علاقات محرك الكتابة في هذه الرواية ، وهو الموت ومقاومته بين الأشياء التي تكون حركتها متسقة مع حركة الإنسان إزاء ذلك ، حيث تجسد الكتابة استسلامها للموت ، أو تبحث عن المحرض والمثير لمواجهته ، أو ترسم تناجيها وَبَثَّهَا الهموم عن هذا الواقع المُرّ ، يقول الكاتب : « في الطريق إلى القرية توقفت الحياة ، فالدروب خاوية ، وتلك البهائم الفَارَّةُ من المرعى أو من حظائرها تَجَنْدَلَتْ وجرفها السيل أمامه ، تاركاً ثغاءها الممتد يستنجد بوهن ، وتلك الأشجار العالية المتباسقة تتساقط ، وقد استسلمت لجريان الماء المنساب ، والمندفع بقوة في كل الاتجاهات ، كان الماء يعبث بكل شيء ، ويداخل الحقول والطرقات مبتلعاً ما يصادفه ، ويمضي به بعيداً »(١٤) .

في هذا المقطع نرى الموت كـأنه يسري في الماء ، ينتـزع منه أسباب الحـياة ، ويفجره غضـباً وسخطاً على أهل القرية ، ولقد كثـرت الوقفات أمام نذره في هذه الرواية ، في السـحاب حين يتـراءونه ، في الصمت حين المطر ، وفـي الاستغـاثات حين السيول ، وفي الحكايات التي تبدأ في تلك الأمسيات ، وتتوالد بعد ذلك .

لننظـر إلى هــذا المقطـع في آخـر الرواية الذي يجـعل المـاء ينهـل مـن مـعين الموت « ... لِلتَّـوِّ اغـتسلـت الأرض حتى ارتوت عـروقـهـا الضـامـرة ، وجـرى في مناكبها الماء يتـلوى ويشتعل غضباً ، يهدر في الحـقول ويزيد ، ويدرك تلك القلاع الرملية التي أحاطت بالحقول لتعصمها من غضبه ، وعاث بالأرض فساداً ... عاقر السنابل وَاجْتَثَّ أشجاراً بقيت مستعصية على الموت منذ عهد قديم ... »(١٥) .

لقد جعل هاجس الموت المسيطر على شخصيات الرواية عبده راجح ، يتفوه بما يمور داخله من حـسرة ، خلـعهـا في غبطتـه لهـذه الشجـرة العـتيـقة التي تقـاوم الموت، وفي استنجـاده بالكلمات ، واسـتضاءته بهـا تبقى بعد الفناء « إن الشـجرة العتيقـة أكثر دراية باتجاه الريح ، وقد قـرض هذا الريح أيامنا ، ولم يعد أمامنا إلا أن نحصي أوراق العمر المهدور ، ونعلق مصابيح كلماتنا في الطريق ... »(١٦) .

وجعل « صابرة » تتأمل ذلك ، وتنطق به ، وكأنها الناطق عن قارىء الرواية، الذي يلحظ تسلل هذا الخوف في النفوس ، تقول: «هذا الثعبان استطاع أن يتسلل إلى دواخلنا ، ويربض سـاقياً لشـجرة الخـوف التي تنمو في أوصـالنا مثـمرة، وحين نأوي إلى مراقـدنا يسابقنـا إليها ، ويعكـر أحلامنا »(١٧) وكـذلك « مـوتان » الذي يقول : « حياتنا كلها دعوة لصبـر طويل مُرٍّ لا نهاية له . « اصبر » هذه الكلمة تمتد حروفهـا حولي وتعصرني حتى أكـاد أختنق .. أصبحت أكرههـا ، وأكره الوقوف لسماعـها ، ومع ذلك فهي تلازمني كظلي ... لا شيء هنا غيـر الصبر .. لا شيء غير أن تتحـرك كالشياه التي تقـاد وتدفع نحو المجزرة وهي ترغي .. »(١٨) .

لقد حاول الكاتب أن يستقصي الموت في كل ما يحيط بالقرية ، وفي كل ما يتراءى أمامه ، يقول : « الذباب والسوادي يحطان على الجراح العظيمة ، ويرشفان دمها ، دون أن تودعها تلك الروائح الخارجة من فجوات الدواب والناس » .

في الحقول تناثر الفلاحون ، وفؤوسهم تُنَقِّبُ عن حياة جديدة لهذه الأرض الممدودة كجثة قديمة بالية »(١٩) . حين نقرأ هذا نجد العلاقة بين الذباب والسوادي، في القدرة على تحمّل الروائح الكريهة ... لم يكتف المشهد بنقل حركة الذباب الذي يقع على الجراح ، وإنما قرن ذلك بسبب تلك الجراح وهو السوادي، وجعل السوادي في متابعته لأسرة من يغتاله أو يسجنه مثل الذباب الذي يقتات دم الجراح ، وكان هذا الإحساس بوقع السوادي على النفوس استحضاراً له في أزمة جوع القرية ، واستبعاداً لأي فعل يفعله إلا هذا الفعل الذي يشارك فيه الذباب ، فقد جاء هذا بعد قوله : « وثمة جوع عاصف مزق أحشاء الأنعام وتركها تلقى بجثتها على الطريق مأدبة للذباب في حين كان السوادي يمضغ أهل القرية بلذة وعلى مهل »(٢٠) .

ولقد أبان رصد حمل الفلاحين فؤوسهم ، وتقليبهم الأرض تَشَبُّثهم بالحياة ، ورغبتهم في تجديد حياة هذه الأرض التي هددها الموت ، ولم يقف الفعل الكتابي في الرواية عند هذا الحد ، بل إنه يمتد بنسيج العلاقة بين القوى المحيطة بالقرية إلى أن يكون هاجساً لدى شخصية مثل شخصية درويش التي كان الجنون - كما أسلفنا - فضاء لها ، هيأها لأن تتكلم وتتفوه بما لا يجرؤ عليه الآخرون ، يقول الكاتب : « جرف السيل بعض العشش ، فطفت ، وتناثر (صربها) و (ثمامها) و(خياطيها) في أماكن متفرقة من مجرى السيل ، وأخذ أهلها يتعدون ، وهم يتصايحون طلباً للغوث ، كان يسير قفزاً كمجنون لسعته نار حامية ، حتى إذا بلغ أطراف القرية شارك الرعد بصوته :

- يا الله « بدفرة » تبز اليابس وتبقي الأخضر »(٢١) .

وقد جاء الكاتب بصوته متوحداً مع صوت الرعد ، ومكرراً أمنيته مع هزيمه المتجدد « .. وكان يتوكأ على عصاته ، وكلما عبر إحدى هذه العشش صاح بأصحابها فلا يرد على صوته إلا هدير رعد ثقيل ، فيشاركه زمجرته بصخب : ياالله بدفرة ، تبز اليابس وتبقي الأخضر .

وظل وقتاً طويلاً بين تلك العشش (يحفش) بعضها ، وهو يردد :

- حتى السيل لا يقدر عليك .

ويغمغم انفعال مجنون :

- أنا .... أنا الوحيد سأقدر .

ويصيح بصيحات مرتفعة ، وهو يلقي بـ (صربها) طعماً للسيل ، وعبث كما يشتهي ، وغادرها شامتاً بأصحابها ، وبمن تبقى بعيداً عن تناول السيل ..»(٢٢).

ولقد تنامت الكتابة بمشهد السيل ليكون بين قطبين ، قطب الإمكانية ، وقطب الواقع ، فالسيل فعل تطهيري ، يأمل درويش أن يخلصهم من اليابس ، ويبقي الأخضر ، يخلصهم من العبودية للقهر ، والخرافات من السوادي وأعوانه ، ولهذا تلاقت مع فعله شخصية « درويش » وبقي صوته راعداً مثل رعد المطر ، وأصبح دليلاً ومعيناً للسيل لإزالة بعض العشش الخبيثة ، لكن هذا الفعل يسير نحو الانغلاق ليحكم دائرة الموت ... فيكون قوة غاشمة تتسلط على الضعفاء ، حتى إنهم لا يجدون مغيثاً ، ويكون صراخ أم « موتان » - « وه ياخلق ... يا أهل القرية ... غيروا علينا ، سأغرق أنا وأبنائي .. أليس هناك من رجل يغيثنا ؟؟ »(٢٣) .. يكون هذا الصراخ مواجهة للموت ليس أمامها إلا الموت يبث خوفه ونذره ، حين ماتت الرجولة والقدرة على اقتحام الأهوال . ولم يبق إلا « درويش » يهب للنجدة ، ولا يجد له مشاركاً في تلبية النداء إلا « عبدالله الشاقي » .

أما نموذج اللون الثاني من نماذج الرواية التي تشكل بالكتابة ، فيظهر في رواية علي الدميني « الغيمة الرصاصية » ، التي نقف فيها على نمط آخر للفعل الكتابي ، حيث نجد الرواية ، تبدأ من ممارسة الالتصاق بالكتابة ، ومحاولة تدوين النص ، فليس الأمر يتعدى ذلك إلى أن تكون العلاقة بين الكتابة ومجريات الأحداث التي كانت الكتابة من ضمنها، حيث كانت تلك الرواية حكاية الكتابة، حكاية انتقال سهل من عالم الواقع إلى عالم غرائبي في وادي ابن عيدان ، وفي الرحلة إليه ... حكاية نص يشطب وتعاد صياغته ، حكاية أبطال يتحاورون حول أدوارهم ، ويقترحون لحركتهم هيئة معينة ... تجد الكتابة تبني لشخوصها مكاناً ، وترسم لهم مساراً ، وتشخصهم يتكلمون ويتحدثون أمام المؤلف ، وأمام القارئ ... تجد الكتابة تتشخص ، ترفض وتقبل ، تهدد وتتراجع ، لذلك التبست الأدوار في الكتابة بالصراع بين الأبطال ، وبالصراع بين رغبات الكتابة وانتقل ذلك الصراع إلى صراع بين جزيئات النص ، وبين تفسيراته ... وقد جاء ترتيب أجزاء الرواية نابعاً من ذلك التشكيل الذي يستجمع ويلحم ، ثم يفرق ويستجمع مرة أخرى ... وهكذا .

تبدأ الرواية بعنوان « في الختام » وقد ذيل بتوقيع الراوي .

وهذا العنوان « الختام » الذي يأتي في البدء مكان « المقدمة » ، يتفق مع مسألة الانقلاب الكتابي في هذه الرواية ، إذ جاء ذلك معلناً البدء بالكتابة بعد وجود أجزاء النص مبعثرة في حاويات عدة ، وأماكن مفرقة ، اختتم وجود أجزائه لتبدأ كتابته ، وملء فراغاته ، وتفسير إشاراته ، وحوادثه ، اختتم وجود النص ، لتسير أحداث الرواية نحو تحقيقه ومراقبته ، ويتكون النص المكتوب مشكلاً ذلك التكون ، وواضعاً سلطته داخله .

يقول الكاتب : « ... وأنت تؤلف بين المتون المختلفة ، والشروح المتناقضة ، كانت تتكوم أمامك أصول منقوشة في قطع الجرار المكسورة ، وكتابة موشومة

على جلود الغنم ، وغير بعيد عنها تتراكم مسودات كتبها جاسم مروية عن خالد، وأشرطة كاسيت بصوت خالد وأصدقائه ، فيما تقع خرزة زرقاء في ركن الدولاب وحيدة لا تعرف أين تضعها في النص »(٢٥) إن تنوع حافظات النص ، يمتد عبر زمن متسع ، ويشير إلى تطور الكتابة البشرية ، فمن الحافظات البدائية : النقوش في الجرار وعلى الجلود ، إلى المسودات التي كتبها خالد ، وإلى شريط الكاسيت كما يشير إلى ما تراه البشرية أحياناً في وهمها بالطاقة السحرية في مثل الخرزة الزرقاء .. ويتسق هذا مع ما تقيمه الرواية من حضور للفعل الكتابي ، والمغامرة في سبيل استنطاقه ، وإعادة كتابته ، حيث تحفل بجميع مصادر الكتابة وتعمل على التحريض لفك رموزها وطلاسمها .. ولعل ذلك ما يبرر إدخال قراءة المترجم (عالم الآثار) لبعض تلك الكتابات ، وانتظار تلك الترجمة لإدخالها في عالم النص .

ثم يحكي المؤلف صعوبة التأليف من هذه الحاويات ، فيقول : « كان عليك أن تملأ الفراغات ، وأن تتعلم آليات السرد ، ومغامرة توزيع الأصوات ، لتخرج هذا النص من تشتته لتوطينه في علاقات أثقلك همّ كتابتها بشروط تحفظ للأصل موقعه وللشرح والتوهم هامشه ... »(٢٦).. لكن هذا الإخراج ، لم يكن إخراجاً محايداً بل إخراجاً يكتوي بنار الكتابة ، فيعاقب لفعل الكتابة .. ولتحديده دور الشخصيات ، وتصارع شخصيات عالم الكتابة شخصيات الواقع .. ويضطر سجناً وتعذيباً لتحقيق النص على نحو يريح المسيطر على عالم النص .. فنجد الراوي يحكي على لسان سهل الجبلي ، الذي جعل الرواية تحكي شيئاً من سيرته على حساب ما يشي به العنوان التفسيري على غلاف الرواية « أطراف من سيرة سهل الجبلي » .. يحكي سيرة ذاتية تتماهى بين الواقع والغرائبي ، الرحلة في الوادي توازي رحلة السجن في عالم الواقع ، التحقيق في القلعة يوازي التحقيق

في السجن ، بعض شخصيات الوادي التي صرح النص بإلفها ، والاطمئنان إليها مثل الشخصيات التي شاركته التعب والعناد في عالم الواقع .

نستطيع أن نبلور من هذه الرواية مسألة العلاقة بين الكتابة والحياة ، بحيث أصبحنا إزاء عالم حي في الرواية ، ليس هو عالم ترميز فقط لما هو في الواقع ، بل هو عالم يحياه الكاتب ويعايشه عن طريق سهل ، ويحكي هذه المعايشة على لسانه أو لسان من يرتبط به من زوجة وأصدقاء .. فلم تعد الكتابة لديه وظيفة تعبيرية فحسب ، إنما أضحت تصنع علاقة حيوية بين المجاز والحقيقة ، لقد قامت حركة الرواية على عتبة هذه العلاقة ، التي كانت علاقة ذهنية ، فأصبحت علاقة فعلية تتحرك خطوات الراوي لتحقيقها ، وبث ما يلاقيه في سبيل الوصول إليها .

أصبحنا في كتابة تعني بالتحقيق في دور الأبطال ، وما يصلون إليه ، فلم يقنع الراوي بمكان البطل .. بل لاحقته الكتابة تستبطن شعوره إزاء هذا المكان ، وتستنبيء عن حالة فيه .. لسنا أمام كتابة تنتهي ، وإنما أمام كتابة تولد وتنمو وهي تصحب حالها ومآلها .. أمام كتابة تناقش الدور الذي وضعه الكاتب ، وترسم علاقة الكاتب مع ذلك الدور ...« .. وكان صوت مريم يجاذبه الألم قرب السدرة يناديني معاتباً على هذا المصير القاسي الذي خطته لهما (مريم ومبروك) قصة عزة ، ناديتها ، ولا أظنها تسمعني : يا مريم .. لم أرد ذلك ، ولكنكما خرجتما عن دوركما الأصلي .. »(٢٧) .

ثم يأتي التعليق على الدور الأصلي للإنسان ، يخاتل به الكاتب هَمَّ الكتابة المقترن بِهَمِّ الإنسان في حياته ، (وما دور الكتابة إن لم تكن ذلك الهم !!) . ليحكي بذلك طرفاً من عناء الإنسان في تحمل مسؤوليته ، وما يلقيه عليه وعيه ، فيقول :« ترى كيف يخلص المرء لدوره الأصلي ، وبأي جسر يعلق خطواته ليصل إلى الطرف الآخر منه الذي سيكون متحركاً هو الآخر ، فتصبح المسافة كالزمن

المخاتل الذي لا نكاد نتوهم الإمساك به حتى يلقي بنا في غبش الاحتمالات ، وعنف المفاجآت .. »(٢٨) .

نحن أمام نصين أحدهما يتماهى مع الآخر ، أمام الحياة في عالم الكتابة الذي أقامه سهل ، وأمام الحياة في عالم سهل الواقعي .. لقد كان هذا التعليق على دور مريم ومبروك في وادي ابن عيدان . وحركة المسافة بين الخطوات وبين الهدف مدعاة لأن تعيد النص إلى واقع سهل من ذلك الوادي ، فإذا به يقول في كلام مستطرد ، لا يبدأ بفقرة جديدة ، ولا يتخذ نمطاً كتابيا ، مغايراً على النحو الذي سلكته الرواية بين شكل خفيف السواد ، وشكل كثيف .. فنجده يقول بعد كلمة « المفاجآت » مباشرة : « فاجأنا مصطفى حين أبلغنا في ذلك المساء أن اثنين من رفاقنا قد اعتقلا منذ شهرين ، وأنه لابد لنا من التفكير فيما سيترتب على ذلك من إشكالات »(٢٩) .

أما اللون الثالث فنجد مثله في رواية (طريق الحرير) لـ « رجاء عالم » التي نقف فيها على بعد يتجلى فيه تفاعل القراءة والكتابة لتشكيل الراوي ، إذ كان النص الْمُدَوَّنُ هو حصيلة التفاعل بين هذين المحركين اللّذين برزا في صورة حيوية تمعن في الانفتاح على القارىء ، حين تسرد له ما يألف ويعرف من حركة التاريخ، وعالم العجائب ، ومخزون النصوص ، وإشارات الأشياء .. وتمعن في الانغلاق حين تركب من ذلك سرداً يستبطن تاريخاً قريباً وتاريخاً بعيداً ، ويجعل السفر عبر طريق الحرير ، ليس سفراً في مسافة مكانية ، وإنما سفراً عبر التاريخ المدون والشفاهي ، ما كان في مركز الثقافة وما كان في هامشها ، وسفراً في قراءة العلاقة بين ذلك الموروث والحاضر ، وسفراً في التعليقات والتأويلات لذلك النص وهو يكتب تلك الرحلة(٣٠) .

ولن أتحدث في هذا الحيز عن كثير تحدث عنه في تنقيب صابر ، ومحاولة استكشاف رائد ، الأستاذ معجب العدواني(٣١) ، ولكني سأجتزئ من خلال ما

يمكن أن يتحدث عنه ، عن هذه الرحلة المجهولة ..شيئاً ذا صلة بموضوعنا في هذا المبحث ، ويدلل على نمط من العلاقة بين الكتابة والحكاية في هذه الرواية .

تقف بنا الكتابة في الصفحة الخامسة على تعريف بهذه الرحلة فتقول : « هذه الرحلة التي نحن بصدد كشفها ، لم تكن من عناصر محددة أو هفهافة كالحرير أو الأزرق . ما يعودني منها أقرب ما يكون لتقاسيم الليل والنهار (في احتوائهما على كمال العناصر وموسيقاها) » .

نحن في هذا النص المعرف أمام رحلة ليست مكتشفة ، وإنما الكتابة هي الكشف ... أمام رحلة يشي التعريف أنها ليست رحلة مكانية ، وإنما هي رحلة أشمل من ذلك ، رحلة غامضة إذ إنها ليست من عناصر محددة أو هفهافة .. رحلة ليست حكاية لسيرة ذاتية فقط ، لأن الكتابة خلطت ذلك بفعلها الكتابي ، فكانت رحلة قافلة ، دون النص ، خلالها رؤى وأفكار تحيط بالقافلة وأهلها .

قبل ذلك على الصفحة الثالثة نجد هذا الدعاء ، الذي جاء على ثمانية أسطر تلتصق به ثمانية أرقام تفسر بـ « اللهم سخر » .

يقول هذا الدعاء المكتوب بهذا الشكل :

١ ٦٠

٣٠ ٦٠٠

٣٠ ٢٠٠

٥ اللهم سخر لي أعدائي كما سخرت الريح لسليمان .

٤٠ ابن داود عليهما السلام ، ولينهم لي كما لينت الحديد لداود عليه السلام ، وذللهم لي كما ذللت فرعون لموسى عليه السلام ، وقهّرهم لي كما قهرت أبا جهل لمحمد صلى الله عليه وسلم بحق « كهيعص » .

« صم بكم عمي فهم لا يرجعون »

« صم بكم عمي فهم لا يعقلون »

ونريد أن تشير إلى الدخول في أجواء تبليغ رسالة ، وتحمل مسؤولية ، ومواجهة أعداء ..

فالكتابة والدخول إلى هذه الرحلة ليس ترفاً ، أو ارتداء للجميل والوجاهة ، وإنما هو السير في دروب الحيرة والقلق والترقب ، لذلك كان الدعاء مقترناً بقرن ما تدعو به الكتابة ، بفعل الرسل عليهم السلام ، وما كان لهم من قوى سخرها لهم رب العباد ، وبرز هنا تساؤل يقول : لماذا لم تكن الكاتبة في مفتتح دعائها تتجاوز فكرة تقبل الرأي ، والفكرة الأخرى ، والاقتناع إلى طلب التسخير والتذليل، وقذف الأعداء في دائرة البكم والعمي والصم وعدم العلم وعقل الحقيقة ؟؟

ثم تمضي رحلة القافلة ، ونقف في الصفحة الأخيرة ، على قولها :

« ها أنذا

٢٠٠

٣

١

١ قد أتممت تربيع الأخدود ، وأضرمته بنصف جسدي الناري . وجاءوا فلم يدعوا طعاماً ولا شراباً ولا ثواباً ولا عطراً ولا جوهراً ولا سراً إلا طرحوه فيها تقرباً .

إلا أنني خالفت شرائع العرب ، فلقد كان من طقوسهم تحريم إلقاء النفوس فيها » .

فهي تعلن عن اسمها بالأرقام الموازية للأبجدية ، في حساب الجُمَّل ، وكأنّ الكاتبة في استخدامها للرقم دلالة على اسمها ، تستعين بسطوة الإنسان وطاقته، في الدلالة والتفسير ، واستخدامه لكل سلطة كتابية ممكنة .

تقول هنا إنها خالفت شرائع العرب ، فهي تعلن التفرد هنا حين جعلت الكتابة ناراً محترقة ، وحين جعلت من تشير إليهم في رحلتها في لظى الكتابة بحضورهم في رحلتها .

أما الصفحة قبل الأخيرة ، فجاءت على النحو التالي :

١ ٦

٥٠ ٣

١٠ ٤

٤٠٠

« إني وجدت امرأة تملكهم وأوتيت من كل شيء ولها عرش عظيم » .

ولعل ذلك يؤنس باستجابة الدعاء الوارد في المفتتح ، ويؤنس باعتزاز الكاتبة بإنجازها .. فكأن هدف الرحلة الذي هو هدف الكتابة ، كما يشير إلى ذلك خطاب التعريف في البدء الذي أشرنا إليه سالفاً ، هو العثور على المرأة ذات الطاقة الكاملة ، فهي تستأنس بالدلالة القرآنية التي حكت مثل ذلك في عالم المرأة في عهد سليمان عليه السلام ، ممثلاً في بلقيس ، لتنتقل تلك الدلالة إلى وجود ما وجدته بعد نهاية الرحلة بهذا النص ، الذي سخر لها ما أرادت . وعلى الرغم من أن الكاتبة تشير إلى حضور المرأة محققة لهذا الإنجاز ، وتشير إلى حضور فعل المرأة في هذه القافلة .. فإن دخولها هذه الرحلة ، وتحقيقها هذا النص لا تجعله إنجازاً للأنثى الإنسيّة ، وإنما تجعله إنجازاً لكل القوى التي تلتمسها وتسخرها ، أي إن الكتابة تتماهى مع فعل النص ، وترتقي إليه ، فتكون الكتابة لهذه الرواية ارتقاء بالكاتب على مستوى النص الذي تحقق ، وبذلك لأنها لا تريد أن يرتهن النص لدلالة تستنبط من معرفة اسم الكاتبة ، لأنها ترى أن هذا النص ، يكون الكاتبة ، وينشئها لتكون القوة التي أنجزته .

تقول : « أستطيع القول إني نصف نار ... أنا التي دخلت بنصفي الإنسي للنص مفتونة بقافلته .. وكنت عند هذه النقطة أبحث عن خاتمة للنص وشطرنحه حين أعلن عبدالله الغذامي ، وهو أحد حراس التواريخ وأسرارها ، قرب بسط أوراقه التي ستبحث في أصلي (أنثى أم ذكر) ؟

ومثل هذه البرودة تدفعني فأسفر عن قناعي مما وراء النص وإنسيتي والتعبير عن مخاوف قديمة .. إذ لم أحرص في رحلتي على شيء حرصي على امتلاك الأصول بذكورتها وأنوثتها ، إنسيتها وجانّها ، حقيقتها وأحلامها .. فأبحتُ لكل مسافر أن يشتط في التتويج »(٣٢) .

لقد أصبح النص هو الذي يشكل ويحقق كينونة مؤلفه .. بما يقيمه من أبعاد أسطورية ، وإشارات واقعية ، تتداخل جميعها لتظهر الرواية ليست الكاتبة فقط ، وإنما الرواية التي يتشكل المؤلف بها ... وذلك لأن الإنسان يتشكل بوعيه الثقافي ، وبتعبيره عن ذلك التكوين .

وأما في رواية غازي القصيبي « العصفورية »(٣٣) فنقف أمام سرد لا تنسجه الكتابة ، وإنما يسرده الحكي حسب التداعي ، وما يستدعيه ما تذكر به الكلمة ، حين يحضر ما تقتضيه في وعي الذاكرة . التي تقص حكاية ذلك البروفسور ، الذي يحدث بنصّه داخل نظامه الشامل ، ولتبسيط هذه الفكرة نذكر بالاستعمال الفردي داخل نظام اللغة ، ذلك الاستعمال الذي يقوم عليه التفرد والتميز للفعل الإنساني ، وهو يستخدم الكلمة ، فيحدث منها التركيب والنص .. وإذا نقلنا هذه المسألة إلى نصنا هذا رأينا الحاكي يقوم بعملية تفرده داخل نظام شامل لوجوده الإنساني ، ووجوده الثقافي ، ووجوده القومي .. مستعيناً بلحظة خروجه على هذا النسق في العصفورية ، لتتسق له حرية القول ، وحرية الرغبة في الاستماع دون قيود .. فيصهر من تلك الحكاية نصه الذي لا يكف عن إعلان الموقف ، وحضور رؤية الحاكي في تعليقه على الحكي ، أو الإشارة إلى سخرية ، أورد الحديث إلى عالم وهمي .

وبتعبير آخر ، فإن هذه الحكاية تحاول أن تقيم في نصها ذلك التفرد والتميز الذي تعلنه في الخروج على ما يقيدها ، قيد الحب أو قيد الحماس لأمر محظور ، أو قيد التعصب ، أو قيد التعالم ، أو ادعاء الحضارة .. تلتقط مثلاً من تجربة الأدباء مع (مي) ما تنتقد به ذلك التهالك على الظفر باهتمامها ، تنظر إلى التحليل النفسي الذي يقيد الحاكي نظرة ذات رؤية ناقدة ، لذلك الإلحاح على ربط السلوك الإنساني بالجنس ، إذ يدفع بالتساؤلات التالية « ... لأني غضبت من بقائي أعمى مدة سنتين ؟ لأني حطمت بعض الأثاث الذي أمتلكه ؟ لأني دافعت عن كرامتي ؟ لهذا أجبر على دخول مصحة نفسية ، وأجبر على الإجابة على أسئلة قذرة ؟ عفواً دكتور ثابت ! أسئلة قذرة ! من الذي سمح للدكتور جونسون بسرقة طفولتي على هذا النحو ؟ بتشويه علاقتي مع أبي وأمي وإخواني وأخواتي ؟ وكيف تحولت حياة الطفل من اللحظة التي يصحو فيها إلى اللحظة التي ينام فيها جنساً ، والمزيد من الجنس ، ولا شيء غير الجنس ؟ أين ذهبت ضحكات الطفولة ؟ هل كانت كلها نداءات جنسية مبطنة ؟ أين ذهبت ساعات اللهو البريئة ؟ هل كانت كلها مقدمة للألعاب الجنسية التي سحرت الدكتور جونسون »(٣٤) .

نجد الحاكي هنا ينتفض ضد قيد الجنس المتلبس بالعلم ، ويساوق هذا الانتفاض انتفاضة الأساس ضد اتهامه بالجنون وهو في انتفاضه ضد الجنس يتقمص عذاب الإنسان وقيده تحت وطأة التحليل النفسي فمن العذاب الفردي إلى العذاب الشامل في هذا النص القافز على الأسوار .

وهذا النص ـ كما أسلفت ـ يستسلم للحكاية ، وهي تحكي حيث مثل الكاتب نفسه مستمعاً لحاك يحكي ثم يدون حديثه ، بدليل الجمل القصيرة ، الحرص على تمثيل الحديث بالاستفهام ، وبالتعجب ، وبالتعليق ، إما بإشارة كتابية أو تصريح .. انظر مثلاً إلى قوله :

« .. خذ عندك ، بعض الأمثلة .. »(٣٥) .

وقوله :

« هل تعرف ماذا كان الناس يسمونني !

ـ شو ؟

ـ الفتاحة .

ـ منيحة ! ولشو افتتاح المشاريع بنفسك ؟

ـ الإعلام ، ياعزيزي النطاسي ، الإعلام . هذا عصر الإعلام . الكلمة المقروءة ، والصورة المرئية ، الصورة أهم شيء ... »(٣٦) .

وقد جعل ذلك الفرصة واسعة للانتقال من موضوع إلى موضوع ، ومن حكاية إلى حكاية . على النحو الذي يصفه الدكتور عبدالله الغذامي حين يقول : « ... والعملية تبدأ بسيطة ثم تتعقد . تبدأ بورود الاسم أو الكلمة ، وكأنه زلة لسان أو إحدى سقطات الذاكرة ، ثم ما تلبث هذه الزلة أن تحتل القول ، فتلغي ما قبلها من كلام ، وتفتح الذاكرة على مسار جديد ، وتشرع الكلمة مثل شعر (شعير) أو الاسم مثل شوقي (الأمير) تشرع في التشابك والترادف والتزاوج والتوالد ، وتصبح الكلمة المفردة حكاية ، وحدوتة متجانسة في ذاتها ، ولكنها متناقضة مع واقعها التاريخي ، وتظل كذلك حتى تتصادم مع اسم آخر يسقط من الذاكرة ، أو كلمة تندّ عن اللسان ، وتدخل مرة أخرى في حدوتة ثانية وثالثة وعشرين ومائة .. إلى آخر صفحة من الكتاب »(٣٧) .

ولو ترك للكتابة أن تحدث فعلها ، وتلاحقها مع الحكي ، لكان لهذه العصفورية شأن آخر ، ومنحى آخر ، في صهر الأحداث بعضها ببعض ، وإقامة نسيج يتغلغل في فراغ الحكايات ، واستطراداتها ... ولاستحالت هذه الحكايات إلى روايات عديدة ...

الهوامش والإحالات

١ ـ إبراهيم الناصر : سفينة الموتى : ٧٦ ، ٧٧ مؤسسة الأنوار ، بيروت ، ١٩٦٩م .

٢ ـ مجلة فصول : ٢٢٤ مجلد ٢ عدد ٢ سنة ١٩٨٢م ، إصدار الهيئة المصرية العامة للكتاب .

٣ ـ السابق : ٢١٧ .

٤ ـ السابق : ٢٢٢ .

٥ ـ السابق : ٢٢٢ .

٦ ـ إدوار الخراط : أنشودة للكثافة : ٩٣ ، دار المستقبل العربي ، ١٩٩٥م .

٧ ـ صبرى حافظ : الحداثة والتجسيد المكاني : ١٦٢، ١٦٣، مجلة فصول مجلد ٤ عدد ٤ سنة ١٩٨٤م .

٨ ـ محمد صالح الشنطي : فن الرواية في الأدب العربي السعودي المعاصر : ٣١ الطبعة الأولى ١٤١١هـ - ١٩٩٠م ، نادى جازان الأدبي .

٩ ـ كانت الورقة التي قدمها لملتقى السرد بنادي الطائف الأدبي عام ١٤١٧هـ ؛ عن رواية عبده خال ، بعنوان « الفضاء المكاني ودوره في تشكيل البنية السردية في رواية « الموت يمر من هنا » حيث يفتتح تلك الورقة قوله : « تفرض علينا رواية « الموت يمر من هنا » منهجاً خاصاً في التحليل .. » .

١٠ ـ صدرت الرواية في طبعتها الأولى عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر عام ١٩٩٥م .

١١ ـ جاء ذلك في دراسته المشار إليها في هامش (٩) .

١٢ ـ الرواية : ٧ .

١٣ ـ السابق : ١٧٩ .

١٤ ـ السابق : ٨٦ .

١٥ ـ السابق : ٤٠٣ .

١٦ ـ السابق : ٢٨٥ .

١٧ ـ السابق : ٣٣٢ .

١٨ ـ السابق : ١٦٦ - ١٦٧ .

١٩ ـ السابق : ٨٨ .

٢٠ ـ السابق : ٨٨ .

٢١ ـ السابق : ٨٥ .

٢٢ ـ السابق : ٨٦ .

٢٣ ـ السابق : ٨٧ .

٢٤ ـ صدرت عن دار الكنوز الأدبية في طبعتها الأولى عام ١٤١٨هـ ـ ١٩٩٨م .

٢٥ ـ الرواية : ٦ .

٢٦ ـ السابق : ٦ ، ٧ .

٢٧ ـ السابق : ٤١ .

٢٨ ـ السابق : ٤١ .

٢٩ ـ السابق : ٤١ .

٣٠ ـ صدرت طبعتها الأولى سنة ١٩٩٥م عن المركز الثقافي العربي .

٣١ ـ في بحثه المقدم لاستكمال متطلبات درجة الماجستير بعنوان : التّناصيّة في رواية (طريق الحرير) لـ « رجاء عالم » . من كلية الآداب ، جامعة البحرين .

٣٢ ـ الرواية : ١٨٠ .

٣٣ ـ صدرت طبعتها الثانية عن دار الساقي ، سنة ١٩٩٦م .

٣٤ ـ الرواية : ٨٧ .

٣٥ ـ السابق : ٧٦ .

٣٦ ـ السابق : ٧٦ ، ٧٧ .

٣٧ ـ في ورقته المقدمة لملتقى السرد بنادى الطائف الأدبي عام ١٤١٧هـ بعنوان « العصفورية : المعلومة بوصفها شخصية سردية » .